الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي
رصد لأحوال التكرار، وتأصيلٌ لعناصر الإيقاع الداخلي

الدكتور

مصلح عبد الفتّاح النّجار* أفنان عبد الفتّاح النّجار**

الملخّص

يتناول هذا البحث مفهوم مصطلح الإيقاع الداخلي أو الموسيقا الداخلية، ويطرح بديلاً أوصفَ منه متمثّلاً في مفهومين هما الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة. وهي تكون رديفة حين يتوافر في العمل الأدبي وزن، وتكون بديلة حين لا يتوافر في العمل عنصر وزن. وقد رصد البحث عناصر التّكرار وأنواعه التي أسهمت في صناعة هذا النّوع من الإيقاع غير الوزني، من خلال دراسة اثني عشر نمطاً من أنماط التّكرار وهذا يوضح مدى ما للتكرار من إسهام في صناعة هذه الإيقاعات. ثم يفرد البحث عنواناً خاصا للتّكرارات التي كانت تمثل شطراً من علم البديع، وقد رصد منها سبعة عشر نمطاً، ليخلص إلى أن ثمة اهتماماً بهذه الإيقاعات البديلة والرديفة في التراث البلاغي العربي.

* قسم اللغة العربية وآدابها – الجامعة الهاشمية - الأردن
** مركز اللغات – الجامعة الأردنية

مقدمة:

طُرِحت في الساحة النقدية مفاهيم متعددة لمصطلح كثُر استعماله، وشـاع علـى أيدي النقّاد العرب، وهو "**الإيقاع الداخلي**". ويطرح هـذا الإيقـاع بوصـفه مقـابلاً افتراضياً للإيقاع (الخارجي)، ولعلّ هذا الأخير هو مفهوم لم يرقَ ليصبح مصـطلحاً شائعاً، بيد أن محاولات تحديد الإيقاع الداخلي كانت تحدد بالمقابل الإيقاع الخـارجي في عنصري الوزن والقافية.

ولعلّه ليس من المغامرة القول: إن وصفَ الوزن والقافية بالإيقـاع (الخـارجي) غير دقيق، إذ يصعب ربطهما - دلالياً - بالخارج، كما يصعب ربط سائر العناصـر الإيقاعية (غير الوزن والقافية) بالداخل. ولما كان الأمر كذلك؛ فقد اقترح هذا البحـث مصطلحين جديدين وصفيين، لتحديد هذه العناصـر الإيقاعيـة، وهمـا: "**الإيقاعـات الرديفة**"، و"**الإيقاعات البديلة**"، ويمكن جمعهما تحت اسم واحد هو "الإيقاعـات غيـر الوزنية"، بيد أن القافية ستندرج في هذه الحال في هذه الإيقاعات، وليس ذلك دقيقـاً، ولذا كان المصطلحان المقترحان أوصفَ، وأقرب إلى الدقّة.

أما سبب طرح مصطلحين اثنين "الإيقاعات الرديفة"، و"الإيقاعات البديلة"، فناتج من أن هذه الإيقاعات، التي سيأتي هذا البحث على تفصيلها، تكون "رديفة" إذا توافرت في قصيدة فيها وزن وقافيةٌ، فتكون هي رديفةً لهما، وتكون "بديلة"، إذا وقعت في نص خالٍ من الوزن على وجه الخصوص، إذ يقصد أن تكون هذه الإيقاعات بديلة للوزن. وبذا يصبح ممكناً أن يعبر عن الوزن والقافية بالإيقاع "الأصيل"، أو "الأساسي".

ولعلّ أبرز عناصر الإيقاع، وأشهرها: الوزن، والقافيةُ، وهما ينتميان إلى الإيقاع "الأصيل"، أو "الأساسي"، أو كما كان يقال: "الخارجي"، وهما عنصـران تكراريـان بطبعهما، فالوزن تكرار لفراغات إيقاعية لا تبرز إلا من خلال ملئها بأصـوات هـي الحروف والحركات. والقافية هي صوت يتكرر أو فـراغ إيقـاعي يمـلأ بصـوائت

وصوامت، وفاقاً لما يمكن أن نفسر به تعريف القافية عند الخليل بن أحمد الفراهيـدي (ت 175هـ)[1] .

ويعد الإيقاع عنصراً يزيد في جمال النّص، من وجهة النّظر الميالة إلى حضور الإيقاع في الكتابة. والإيقاع المقصود هنا هو ذلك الذي ينتمي إلى إيقاعـات التنـاغم والتشابه، وليس الإيقاع الممكن توافره من التنافر، والاختلاف. وبناء على هـذا فـإن الميل إلى الزيادة في هذا العنصر الجمالي؛ يفترض أن يزيد في جماليات النّص، مـا لم يصِل النّص إلى مرحلة "ما يزيد على حده".

ومن هنا كان سعي الشّعراء إلى رفد نصوصهم بعناصر إيقاعية تضـاف إلـى الوزن القافية، هي ما يمكن أن يطلق عليه الإيقاعات "الرديفة"، أو "البديلة"، أو ما كان يطلق عليه "الإيقاع الداخلي"، وتتمثل هذه الإيقاعات بمجموعة من العناصر التكرارية الموقعة، التي تغني موسيقا النص. وقد وجد الشّعراء رافداً مهماً لمثل هذه الإيقاعـات في مجموعة غير يسيرة من الفنون البديعية، التي سبقَهم إليها كتّاب النّثر أولاً، وذلـك أن النّثر المترسل أفقر إلى مثل هذه العناصر الإيقاعية، لعدم توافر وزن فيه أو قافيـة صريحة عدا السجعات أحياناً.

وقد بدأ تسرب العناصر البديعية إلى الشعر العربي منـذ وقـت مبكّـر، حتـى وجدناها بارزة عند شعراء مدرسة البديع[2] في بديعياتهم[3]، فقد أغنى هـؤلاء الشـعراء

---

[1] القافية من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. (ينظر الأخفش "ابن مسعدة، سعيد": كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفّاخ، مطبعة دار العلم –بيروت، 1974، ص2، وتنظر مناقشتها عند النجار، عبد الفتاح: حركة الشعر الحر في الأردن 1979-1992، مركز النجار الثقافي – عمان، 1998، ص89-90).

[2] مدرسة البديع، أو شعراء البديع والصنعة أو أصحاب البديع مجموعة من الشعراء العرب يقف علـى رأسهم أبو تمام، وقد شغف هؤلاء الشعراء بالمحسنات البديعية، فأحسنوا في بعض ذلك، وأساءوا فـي بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، على حد قول ابن المعتز. وقد نظروا إلى البديع على أنّه غاية لا وسيلة يستعان بها.

القيمة الإيقاعية لقصائدهم، من خلال رفدها بعناصر بديعية، لم تكن توفر قصداً في الشّعر العربي سابقاً، واستمر هذا في الشّعر العربي، بيد أن هذا الشّعر أخذ يتخفف من العناصر البديعية لأنها ذات صلة واضحة بالتكلّف، وكان الشّعر العربي أميل إلى نبذ التكلّف، فتخلّى عن هذه العناصر كثير من الشّعراء، أو هم لم يعودوا يتعمدون توفيرها في القصيدة.

ولما جاءت حركة شعر التفعيلة، وكانت أميلَ إلى البساطة منها إلى التعقيد؛ لم يتعمد شعراؤها توفير مثل هذه الإيقاعات، على الرغم من أنّها وجِدتْ في قصائدهم، بيد أنّها ظهرت بجلاء لدى بروز تيار قصيدة النّثر في نهايات الخمسينيات والستينيات عبر مجلّة شعر البيروتية، متأثّرة بما يطلق عليه في الفرنسية Poem en Prose وبشهرة كتابات أدونيس (1930-)، وأنسي الحاج (1939-)، وشوقي أبي شقرا (1935-)، وغيرهم.

ومثل ذلك كانت تجارب الشّعر الحر (غير الموزون) Free Verse التي كتبها جبرا إبراهيم جبرا (1920-1994)، وتوفيق صايغ (1923-1971)، وثريا ملحس (1925-)، وغيرهم، متأثرين بما كتبه الشّاعر الأمريكي والت ويتمان Walt Whitman (1819-1892) في ديوانه المشهور أوراق العشب Leaves of Grass. وقد سبقَ هؤلاء جميعاً بتجربة الشعر المنثور التي جاء بها أمين الريحاني (1876 - 1940) متأثّراً بويتمان أيضاً. وكلّ ذلك: من شعر حر (غير موزون)، وقصيدة نثر، كان داعياً لهؤلاء المجددين إلى توفير عناصر إيقاعية في كتاباتهم التي استغنت عن

(ينظر عتيق، عبد العزيز: علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، 1985، ص73، وعكّاوي، إنعام فوال: المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية – بيروت، 1992، ص256)

[3] قصائد تتوشّح أبياتها بجميع الفنون البلاغية، وأشهرها تلك القصائد التي كتبت في مدح الرسول محمد (ص) على وزن البحر البسيط وقافية الميم.
(ينظر عكّاوي، إنعام فوال: م.س، ص258)

الوزن، والقافية المنتظمة، فوفّروا لكتاباتهم عناصر إيقاعية هي ما أُطلق عليه الإيقـاع الداخلي، وما يطلق عليه في هذا البحث "الإيقاعات الرديفة"، أو "البديلة".

وحين استتبتْ تجربة هؤلاء المجددين وصار لها حضورها النوعي في السـاحة الأدبية العربية وصارت جزءاً مما يقرؤه الشّعراء؛ حدث ذلك التأثّر، فانتقلت بعـض هذه العناصر الإيقاعية إلى نصوص الشّعر الموزون، وصارت جزءاً مـن رصـيده الإيقاعي، فلم تَعد هذه العناصر حكراً على النّثر مـن دون الشّـعر، أو علـى غيـر الموزون من دون الموزون.

تعريف الإيقاع:

كثرت في كتب الأدب تعريفات الإيقاع. وعلى الرغم من صعوبة تحديد مفهومه، فإنّه يمكن تحديده في ذلك النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجـآت التي يحدثها تتابع المقاطع. وهو يرتكز على الحالة النّفسية للسـامع لا المـتكلّم، لأن الإيقاع هو إيقاع للنشاط النّفسي الذي من خلاله ندرك ليس فقط صوت الكلمات، بل ما فيها من معنى وشعور.[4] فهو، في الأصل، مفهوم يمكن توسيعه، فلا يعود منحصـراً في المجال الحسي للمقاطع، فمن الصعب فصلُه عن المدلول، وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول.[5]

الإيقاع هو ذلك الانسياب، وهو عنصر يتوافر في الشعر أو النثـر، ويتضـمن الحركة والشعور. أما الحركة فهو يمثُل فيها من خلال ترتيب المقاطع المنبورة وغير المنبورة، وبوساطة مدة تلك المقاطع. ويعتمد الإيقاع في الشعر على النموذج الوزني، ويكون إيقاعاً منتظماً، ولكنّه يكون في النثر منتظماً أو غير منتظم.[6]

---

[4] جيدة، عبد الحميـد: الاتجاهـات الجديـدة فـي الشـعر العربـي المعاصـر، مؤسسـة نوفـل - بيروت،1980،ص356 .

[5] ينظر راغب، نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، الهيئة المصـرية العامـة للكتـاب – القـاهرة، 2003، ص117.

[6] Cuddon, J. A.: A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory: 3rd. ed,1991, p.798.

ويختلف النثر عن الشعر في مدى إثارة كلّ منهما لعملية التهيؤ (الإيقاعي)، وفي مدى تضييقهما مجالَ التوقع، فالنثر عامة تصاحبه حالة من التوقّع أكثر غموضاً، وأقلّ تحديداً مما هي في الشعر.[7] وينبغي لنا أن ندرك هنا قابلية الشعر للنثر، وقابلية النثر للشعر، إذ لا يوجد بينهما إلا اختلاف في الدرجة لا في الطبيعة.[8] وليس من الممكـن أن تكون القصيدة بكاملها شعرية، ليس فيها عناصر غير شعرية أبداً.[9] ولـيس هـذا المذهب غريباً على تراثنا النقدي العربي، إذ نُسب إلى أبي سليمان المنطقي أنّه قـال: "ومع هذا ففي النثر ظل من النظم، ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب ولا تحلّـى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده".[10]

إنّه حركة متكررة، وتعاقب منتظم متكرر لعناصر قوية وضعيفة مـن جريـان الصوت والسكون في الكلام، وأما الجانب الشّعوري فذلك الأسـاس النّفسـي. ومـن المتّفق عليه عالمياً أنّه يتضمن أنواعاً من الحركة والتكرار والنّمذجة، وكلّ ذلك يهدف إلى الرفع من طبيعة القصيدة بوصفها تركيباً زمنياً. إن الإيقاع، مهما كـان تعريفـه، أساسي في الشّعر، ولكن النّثر يمكن أن يتضمن إيقاعاً ولكن في إحساس أقلّ ارتفاعـاً وتنظيماً. والإيقاع العام يحدث في الوزن حيث المقاطع المنبورة وغير المنبورة، وفي الشّعر الحر يظهر الإيقاع غالباً من ترتيب العناصر اللغوية في نماذج تقتـرب مـن النغمة الطبيعية للكلام، والتي تعطي التناسق للشّعر. وتحتـوي المصـادر الإيقاعيـة الموجودة في الشّعر الحر مثلاً على تكرار الإعراب، وتكرار الأصـوات والعبـارات والأسطر، والوقف، وطول السطر، ومحددات أخرى.[11]

---

[7] ينظر راغب، نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، ص114.

[8] عبيد، محمد صابر: المتخيل الشعري، الاتّحاد العام للأدباء والكتّاب – بغداد، 2000، ص48.

[9] ينظر كوين، جان: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافـة – القـاهرة، 1990، ص32.

[10] التوحيدي، أبو حيان، المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، د.ن- القاهرة، 1929، ص246.

[11] Merriam Webster's Encyclopedia of Literature: Merriam Webster – Incorporated Publishers, Springfield- Massachusetts, U.S.A, 1995, p.946.

وأما على مستوى المتلقّي فإن الإيقاع يميز بوظيفته، إذ هو، على هذا المستوى، فن في إحداث إحساس مستحب، بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصـائتة. إن الإيقـاع ضـرورة تسـتدعيها الموسيقا الخفية في الشّعر، وبصورة طبيعية عفوية.[12]

وثمة من النّقّاد من يحصر الإيقاع في الجانب الصوتي فحسب، حتّى يكون ذلـك الترجيع المنتظم لبعض الظواهر الصوتية، كالإرنانات والطول والنّبرات، وبناء علـى هذا التحديد فقد نشأ علم التحليل الإيقاعي الذي ما زال في بدايته، ويعنـى بالأنسـاق الإيقاعية وتبدل النّبرات الصوتية.[13] إنّه تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك في أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هـذه الأصـوات كافّة، وإن كان الشعر في كلّ لغة يبرز بعض هذه الخصائص من دون غيرها.[14] فلكلّ لغة خصائصها الإيقاعية الخاصة بها، ولذلك لا ينفصل الشعر عن لغته أبداً، والشاعر صائغ للكلمات أساساً، وأحياناً تستهوي بعض الشعراء إمكانات الإيقاع الموسيقي فـي الأصوات لدرجة أنّهم قد يكتبون أشياء لا تعني شيئاً لمجـرد هـذا التتـابع الجميـل للأصوات التي تحدثها.[15]

أما الإيقاع الواقع في النّثر فهو يتأتّى عن طريق السـجع، وتـوازن التراكيـب وتنوع الحركات والتّنويع المنتظم للجمل الطولية، كما يبرز هذا الإيقاع مـن خـلال اعتناء الكاتب بنقل القارئ من فقرة إلى فقرة، ومن فكرة إلى فكرة، وهذا أكثـر مـا يتطلب في الكتابات النّثرية في المقامات وفي الخطب الأدبية.[16]

---

[12] عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين- بيروت، 1979، ص 44.

[13] خليل، خليل أحمد: مفاتيح العلوم الإنسانية، دار الطليعة - بيروت، 1989، ص77.

[14] الضبع، محمود: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافـة – القـاهرة، 2003، ص146.

[15] راغب، نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، ص109.

[16] التونجي،محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية - بيروت، 1993، ص148- 149.

ويمكن القول كذلك إن الإيقاع جرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به، والمختلف من بحر إلى آخر (إن وجدت) وهو يأتي من وقفات متكررة، أو من علامات الاستفهام والتعجب، أو من الفاصلة، أو من جميع ما في القصيدة من كلام وحركات.[17]

وقد التفَت علماء العروض العرب القدماء إلى الإيقاع، وميزوه من الوزن، فرأى بعضهم "أن أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة".[18] وها هو ابن سينا يقول في ذلك: الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتّفقَ أن كانت النقرات منغّمةً، كان الإيقاع لحناً، وإن اتّفق أن كانت النقرات لحناً محدِثةً للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً.[19]

وهناك من النقّاد من يثبت أهمية كبيرة للإيقاع في الشعر، فالوزن جزء من الإيقاع وليس الإيقاع كلّه. وإن الخليل لم يكتشف إلا جزءاً يسيراً من إيقاع الشعر العربي. وإن قسماً كبيراً من التجربة الشعرية العربية التي تدعي الحداثة لم تستطع أن تسيطر إلاّ على الوزن، ولم تستطع أن تكتشف إيقاعات جديدة. فتجارب أكثر الشعراء الحديثين تمثل إعادة إنتاج لحساسية القصيدة التقليدية وتكراراً لها. ويؤثّر عدم اكتشاف الإيقاع في افتقار هذه التجارب إلى الرؤية، ذلك أن الرؤية هي عملية تفجير لجذور اللغة التي تزخر بإيقاعات داخلية لا حد لها، لأنّها تتضمن خروجاً على الوزن إلى الإيقاع.[20] إن إيقاع الشعر هو الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على

---

[17] جيدة، عبد الحميد: م.س ، ص354.
[18] السيوطي، أبو بكر ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق فؤاد علي منصور، ج2، دار الكتب العلمية – بيروت، 1998، ص399.
[19] ينظر ابن سينا: كتاب الشفاء، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة، 1956، ص81.
[20] باروت، محمد جمال: الشعر يكتب اسمه: دراسة في القصيدة النثرية في سورية، اتحاد الكتّاب العرب – دمشق، 1981، ص54-55.

الحس، وإخضاعه لمشيئته، كما يفعل المنوم المغناطيسي، عندئذ يتكون الجو الشـعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر والقارئ، والذي يكشف فيه الشـاعر عمـا يريـد أن يقول.[21]

ولعلّ من المهم هنا الإشارة إلى أن الشعراء المتميزين في الغرب لـم يـرفض واحد منهم الوزن أو ينكره. بل إن بين مؤسسي الحداثة الشعرية الغربية من رفـض الكتابة إلا وزناً، مثل مالارميه مثلاً. وينبغي الإشارة إلى أن أهم ما كتبه بودلير كـان موزوناً "أزهار الشر"، وأن نصف شعر رامبو كان موزوناً أيضاً.[22]

وأما القيمة الجمالية التي تتولّد من طبيعة الإيقاع، فهي تكشف عـن التحـولات الإيقاعية بالاختلافات والتوافقات الحاصلة في البنية المقطعية للنّص؛ لأن الجمال كمـا يراه بعضهم يتولّد من التوافقات الانسجامية التي تضم هذه البناءات شـديدة التبـاين، والتي تثير فينا إحساساً بصفاته الخاصة النوعية.[23] الإيقاع نسيج يتكون من التوقّعات والإشباعات، أو خيبة الظّن أو المفاجآت التي يولّدها سياق المقاطع، ولا يبلـغ تـأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع.[24]

وثمة من النّقاد من يلتفت إلى أن الموسيقا لا تعتمد على الإيقـاع وحـده، تلـك الظاهرة التي تقوم على التكرار المنتظم، ويؤدي الزمن فيها دوراً مهماً، بل إن هناك، إلى جانب الإيقاع، ظاهرة ثانية لا تقلّ قيمة هي ظاهرة الميلودية، التي تقـوم علـى التناسب بين النغمات.[25] بيد أنّه لا بد من الإشارة إلى أن الـوزن والإيقـاع كليهمـا يعتمدان على التكرار والتوقّع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقّعنا سواء أكـان مـا

[21] ينظر راغب، نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، ص110.

[22] ينظر أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب – بيروت، 1993، ص165.

[23] جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع – دمشق، 1991، ص263.

[24] ينظر راغب، نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، ص115.

[25] عياد، شكري محمد: موسيقا الشعر العربي، دار المعرفة – القاهرة، 1968، ص 108.

نتوقّعه يحدث فعلاً أم لا يحدث. وعادة يكون هذا التوقّع لا شعورياً، فَتَتَـابع المقـاطع على نحو خالص سواء أكانت هذه المقاطع أصواتاً أم صوراً للحركات الكلامية، يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، إذ يتكيف جهازنا الإدراكي في هـذه اللحظة، بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة.[26]

وخلاصة القول: إن الإيقاع الذي يتتبعه هذا البحث هو إيقاع لغوي، إنّه انتظـام عناصر اللغة أصواتًا، وحروفًا، وكلمات، وجملاً. إنّه تكرار لبعض العناصر اللغويـة مضبوط بمواقيت (أزمنة)، وهذه العناصر المكررة قد تكون أصواتًا أو أنماطًا. وليس الانتظام المقصود هو انتظام عناصر المعنى مثلاً، فالأمر هكـذا يتّسـع، ويصـعب حصره، حتّى ليصبح الشعر كله، بل يغدو عنصراً أوسع من أن يحاط به، إنّه الشـعر كلّه بشكله ومضمونه، بلغته ومعانيه.

الإيقاع الداخلي:

ثمة فنون موسيقية، وفنون كتابية منها الشّعر. ولدى الحديث عن موسيقا الشعر؛ فإن التصور الذي يتكون في الأذهان ينصرف أولاً إلى الوزن أو القافية. والواقـع أن الإيقاع الداخلي أو الموسيقا الداخلية لا شأن لها بالوزن أو القافية لذاتها بالمرة، فهما لا يكونان إلا وشاحها الخارجي كالديباجة النّاعمة التي تتلمسها في قطعة من الجوخ، أما حقيقتها فأعمق من ذلك بكثير، فهي في هذا الانفعال المنسجم الذي تحس بـه عنـدما تنشد قطعة جيدة من الشّعر متجاوباً بإحساسك مع إحساس ناظمها فلا تحسن التعبيـر عن جمالها في نفسك إلا بقولك إنّها تحفل بالموسيقا الشّعرية.[27]

وأول ما ينبغي الإشارة إليه، لدى الحديث عن الإيقاع الـداخلي، هـو أن كلمـة (داخلي) لا ترد هنا لوصف موقع ذلك الإيقاع، وإنّما لتمييزه من عنصـري الإيقـاع

[26] ينظر راغب، نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، ص112.
[27] ينظر العريض، إبراهيم: الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين - بيروت، 1962، ص 126.

اللذين يشكّلان ما يطْلَق عليه: الإيقاع الخارجي. ومن ثم صار كلّ عنصر إيقاعي غير الوزن والقافية جزءاً من الإيقاع الداخلي.

والإيقاع الداخلي، كما يعرفه بعض الباحثين، هو النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النّفسية للشاعر، إنّه مزاوجة تامة بين المعنى والشكل، بين الشاعر والمتلقي.[28] بيد أن هذا التّحديد للإيقاع الداخلي يجعله عنصراً غير ملموس، ويصعب تحديده أو الاتّفاق عليه. أما الجانب الذي يمكن الاتّفاق عليه، فهو الجانب التّكراري الذي يمكن للقارئ أو المتلقّي أن يلمسه، ويحدده.

وثمة من يرى مِن الباحثين أن الإيقاع الداخلي إيقاع كيفي، ينتج من طريق النبر والتنغيم، وهو يرتبط بآليات إنتاج اللغة في المجتمع من حيث الثبات والتغير، أي أنّه يعود لما تتعارف عليه جماعة بشرية بعينها[29]، ولكن هذا المفهوم يصعب تحديد الإيقاع الداخلي لغايات الدراسة. وفي حين يرى بعض النقّاد الأمر كذلك؛ فإن بعضهم يحدده في ثلاثة عناصر هي: المدى الزمني، والنبر والتنغيم.[30]

إن الإيقاع في الشعر مختلف عن الإيقاع في الموسيقا، ففي الموسيقا تعد مجموعة الأصوات الصادرة عن إحدى آلات القرع (الطبل مثلاً) ضمن ترتيب زمني معين هي الإيقاع، أما في الشّعر فالإيقاع شيء مختلف، وثمة من النّقاد من يؤكّد أن الإيقاع مختلف عن الوزن، فإذا كان بالإمكان قياس الوزن بوساطة العروض، فإن الإيقاع لا يقاس عروضياً. والإيقاع ناتج من الأشكال الصوتية المتقنة، والنظام الذي بموجبه تَتْبع الأصوات بعضها في فئات معادة، ومتكررة.[31]

---

[28] جيدة، عبد الحميد: م.س، ص354.
[29] ينظر الضبع، محمود: قصيدة النثر...، ص239.
[30] ينظر البحراوي، سيد: الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر – القاهرة، 1996، ص11.
[31] خليل، إبراهيم: النص الأدبي: تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، دار الكرمل – عمان، 1995،ص 89.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن الشعر لا يهدف، على مستوى الإيقاع، إلى أن ينافس الموسيقا، وإلاّ لكانت أسوأ المقطوعات الموسيقية أحسن من أحسن القصائد.

قد تأتي الموسيقا الخارجية في القصيدة- بالوزن والقافية رتيبة، فتُشعر متلقّيها بالضيق، لولا حضور الموسيقا الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخّضة عن التّجربة. وقد نالت الموسيقا الخارجية حظاً كبيراً من أقلام الدارسين في حين أن المفهوم الجديد للموسيقا في الشّعر ما زال يبحث عن أقلام جادة تأخذ به إخراجاً وتوضيحاً. والمفهوم الجديد للموسيقا يرتبط بالحالة النفسية المسيطرة على الشّاعر في أثناء عملية الإبداع.

والعلاقة الانفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها تعد نوعاً من الموسيقا الداخلية للقصيدة، التي تجعل المتلقي في إقبال وانشداد كبيرين لجو القصيدة بفعل هذه العلاقة التي قد لا يدرك كنهها، ولكنّها تفعل فيه فعلها، فالكلمات في سياقها المحدد ومن خلال معانيها تشدنا إليها بعدما يصبح لأصواتها المكونة لها قيمة خاصة، ومذاق خاص يربطنا بها انفعالياً من خلال ألفة الاستعمال، فلفظة (الحب) كما يرى بعض النّقاد، مثلاً تحمل جوهر هذه العلاقة بوصفها مثالاً صارخًا، ذلك أن أصوات الكلمة هذه تقع في النّفس موقعاً حسناً، موقعاً موسيقياً داخلياً يخلق حالة الانسجام في النّفس للارتباط الوثيق بين أصوات هذه الكلمة ومعناها من حيث الإشارة إلى العلاقة الإنسانية في أبهى صورها[32].

إن المثال السابق (كلمة حب) تحمل في تفسيرها الصوتي ارتجالاً وميلاً من عدم الجزم،واحتمال تعرض هذا التّوجيه إلى المخالفة، فإذا كانت أصوات هذه الكلمة تقع في النّفس موقعاً حسناً، موقعاً موسيقياً داخلياً يخلق حالة الانسجام في النّفس للارتباط الوثيق بين أصوات هذه الكلمة ومعناها. إذا كان الأمر كذلك، كما يزعم صاحب هذا

[32] يونس،جمال:لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري- دمشق،1991،ص222-223.

التّعليق؛ فكيف نفسر حضور كلا حرفَي هذه الكلمة في كلمة(حرب)، التي تحمل معاني معاكسة لما تحمله كلمة حب. ومن هنا كان تناول العناصر التّكرارية الموسيقة هو الجانب الملموس، الذي يصعب الاختلاف فيه، في باب الإيقاع الداخلي.

ولعلّ أهم مدخل إلى تحديد الإيقاع الداخلي – هو كونه إيقاعاً تكرارياً، بشرط ألاّ يكون وزناً ولا قافية. وأنواع التكرار كثيرة، وهو يؤدي دوراً مهماً في الإيحاء بما يريد الشّاعر أن يوحي به إلى القراء. ومن هذا قول الشاعر جميل أبو صبيح مثلاً "رائحة الماء كريهة، رائحة الدم كريهة" فهذا تكرار غير تام للسطر إذ يستبدل بكلمة (الماء) كلمة (الدم) مع ثبات المبتدأ والخبر في الجملة (رائحة ... كريهة) ويوحي هذا التكرار بتوازي الماء والدم، مما ينزل قيمة الدم ليسويه بالماء[33].

والألفاظ في هذا المجال تأخذ بعدها الموسيقي الداخلي من السياق الذي تطرح فيه، وتشكّل مصدر جذب، وارتباط حميمين بين المتلقي والعمل الشّعري الذي هو القصيدة ذاتها، فليست الموسيقا الخارجية وحدها هي التي تجعل الرباط قائماً بين القصيدة والمتلقي، بل تذهب الدراسة إلى اعتبار عناصر الموسيقا الداخلية أساسية في مد الجسور الرابطة بين المتلقي والعمل الإبداعي الشّعريّ، والارتباط الوثيق في الذّهن بين جرس الكلمة ومعناها والحالة هذه تشكل بعداً جديداً للموسيقا الداخلية.[34]

ولما كان التكرار العنصر الإيقاعي الذي يشار إليه حين يتكلّم على الإيقاع الداخلي؛ فإن العنوان التالي يبحث في التكرار، وقيمته الإيقاعية، وأنواعه.

التّكرار:

التّكرار ظاهرة لغوية قديمة في الشّعر العربي، وقد استخدمه الشّعراء في صيغ متعددة: كالتوكيد، والإغراء، والتحذير. وقد تنبه أبو هلال العسكري، وابن رشيق

---

[33] النّجار، عبد الفتّاح: قصيدة النثر في الأردن 1979 - 1992، مركز النجار الثقافي – عمان، 1998،ص 54.

[34] يونس، جمال: م.س، ص 223.

القيروانّي، وابن الأثير، إلى قيمة التّكرار اللّغوية، ولكن ما كتبوه عن التّكرار بقي محصوراً في نطاق ضيق، أما النّحويون فقد اهتموا بدراسة التّكرار صيغة نحوية فحسب.[35]

وأما في الشعر الحديث؛ فقد حقّق التّكرار انتشاراً أوسع مما كان في القصيدة القديمة، إن من حيث الكم أو التنوع. وهو يأخذ لدى أصحاب القصيدة الحديثة شكلاً مسرفاً ومقصوداً أحياناً، ويعد من سمات الثورة اللّغوية الجديدة التي تحاول الخروج على الأعراف اللّغوية الجارية، كلّما سنَحت لها الفرصة، وبشتى الطرق. وقد برز بروزاً لافتاً حتّى بلَغَ أحياناً حدوداً متطرفة لا تنم على اتّزان .

وإذا كان تكرار كلمة واحدة أو أكثر أمراً شاع استخدامه في الشّعر العربي القديم، فإن الشّكل الموسيقي التقليدي لهذا الشّعر المبني على وحدة الوزن كان يتّسع لذلك، على حين كانت الأنماط الجديدة من التّكرار، المقتبسة من الشّعر الغربي لا يتأتى استخدامها إلاّ في الشّكل المتأثّر بالشّعر الغربي، فهو الشّكل الذي يمنح الشّاعر حرية استخدام أي عدد من التفعيلات في كلّ سطر، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإن التّكرار التقليدي القديم تكرار خطابي، غايته توليد إيقاع حماسي رنان...، وليست الحال كذلك في أحدث استخدام للتّكرار، إنّه تكرار درامي ونفسي يستهدف أصلاً البوح بأحاسيس الشّاعر الباطنة، أو حالته الذهنية، والإيماء بمعانٍ مختلفة[36] . "فالتّكرار في الشّعر العربي يتّسم بالرفاهية والهمس اللذين يؤدي بهما الشاعر معاني أكثر اتصالاً بخلجات النّفس والحواس".[37]

---

[35] الكبيسي، عمران خضير حميد: لغة الشّعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات- الكويت، 1982، 143.

[36] ينظر موريه، س: الشعر العربي الحديث 1800-1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي – القاهرة، 1986، ص341.

[37] نازك الملائكة، م.س، ص271.

ولعل كثيراً من متتبعي الحركات التجديدية في الشّعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التّكرار قد بات يستعمل في السنوات الأخيرة عكازة لملء ثغرات الوزن تارة، وتارة أخرى لبدء فقرة جديدة، أو يستعمل لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف. والتّكرار يمنح الشّعر وفرة موسيقية. وتؤدي العبارة المكررة إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، والكلام المكرر فيه طاقة تعبيرية ينبغي أن تستغل في موقعها.[38]

ويستغلّ الشّعراء عنصر التّكرار في إضفاء جو موسيقي خاص عن طريق الإكثار من تكرار حرف معين، أو حرفين متشابهين.[39] ولعل التّكرار في الشّعر الحر يحاول أن يعوض جزءاً من الإيقاع الذي فقدته القصيدة إذ تخلت عن وحدة البيت، والقافية، والروي[40]. "ولكن التكرار لا يكتسب أهمية تذكر بمعزل عن السياق الشّعري للقصيدة"[41]، فينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام وأن يجد ما بعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة معنى ومبنى، فيجب أن يتعلق التّكرار الناجح تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام، وبمعناها العام أيضاً[42].

ويعمد الشّعراء إلى تكرار بعض الكلمات لفظاً ومعنى، أو تكرارها لفظاً من دون معنى، أو إلى التقسيم الداخلي للبيت حيث يوجدون نوعاً من التّشطير للشطر الواحد، أو للبيت كله.

وهناك من التكرار ما يطْلَق عليه (تكرار الظاهرة) وهو لا يقف عند حدود قصيدة معينة، بل يتعداها إلى غيرها من القصائد، وهذا النّوع من التّكرار له أبعاد

[38] ينظر م.ن، ص281، 187.
[39] زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى- القاهرة، 1977، ص50.
[40] ينظرساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث – دمشق، 1978، ص225.
[41] عدنان عبدالله خالد: النقد التطبيقي التحليلي: مدخل إجرائي، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، 1995، ص101.
[42] ينظر السيد حسن الشيرازي، الموجه للأدب، دار الفكر – بيروت، 1966، ص188.

نفسية، إذ يتأثر الشّاعر بحدث ما، أو تبهره لفظة أو عبارة فيرددها في أكثر من موقع. كذلك نجد بعض الشّعراء بدافع الإعجاب، أو الانتماء يتبنون استخدام أسـلوب معـين يظهر في قصائدهم، ويتجلّى هذا التّكرار بشكل واضح وجلي لدى السياب مثلا، فهـو يتأثر نفسياً ببعض الأساطير وتبقى أحداثها تتردد في خياله، فيكررها دائماً في قصائده مثل عشتار، وتموز، وسيزيف، وأوديب، والمسيح، فلا تغادر مخزون ذاكرته، وتكرر هذه الحادثة في قصائده، وقد تردد صداها في أكثر من سبع قصائد مـن مجموعتـه (أنشودة المطر).[43]

أنواع التكرار:

يمكن في الشّعر أن تتكرر عناصر كثيرة ما بـين لفظـة، وحـرف، وحركـة، وأسلوب، وتركيب، ومقطع صوتي، ومقطع شعري، وجملة، وعبارة، وشطر، وبيت.

ويطرح ابن رشيق قاعدة مهمة في باب التّكرار عامة، إذ يقول إنّه يجب للشّاعر ألاّ يكرر اسماً إلاّ على جهة التشوق والاستعذاب، ويطرح مثالاً لـذلك قـول امـرئ القيس:

دِيار لسـلمى[44] عافيـاتٌ بـذي الخـال	**ألـح عليهـا كـل أسـحم هطـال**
وتحســب ســلمى لا تــزالُ كعهــدِنا	**بوادي الخزامى أو على رأس أو عال**
وتحسـب سـلمى لا تـزالُ تـرى طـلاً	**من الوحش أو بيضا بميثاء محـلال**
ليـالي سـلمى إذ تُريـكَ منصَـــدا[45]	**وجيداً كجيدِ الريـمِ ليـس بمعطال[46]**

---

[43] الكبيسي، عمران: م.س، ص 173.
[44] تروى "ديار لسعدى" أيضاً.
[45] تروى "منصبا" أيضاً.
[46] ينظر القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، مطبعة السعادة – القاهرة، ط2، 1955، ص73-74. وتنظر الأبيات عند النحاس، أبي جعفر، شرح ديوان امرئ القيس، قـراءة عمر الفجاوي، وزارة الثقافة – عمان، 2002، ص48-49.

وفيما يأتي بيان بأهم أنواع التّكرار التي تسهم في صنع الإيقاعات الرديفة أو البديلة أو الداخلية في الشعر العربي:

1. تكرار الحروف:

وهو أبسط أنواع التّكرار وأقلّها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشّاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشّاعر عفواً، أو من دون وعي منه، ومن تكرار الحروف ما جاء في قصيدة الجواهري:

أَتَعلَمُ أَمْ أنتَ لا تَعلَمُ	**بأن جراح الضحايا فَمُ**
فمٌ ليس كالمدعي قولَه	**وليس كآخَرَ يسترحِمُ**
يصيح على المدقعين الجياعِ	**وليس كآخَرَ يسترحم**
يصيح على المدقعين الجياعِ	**أَريقوا دماءكُم تَطْعَموا**
ويهتفُ بالنّفرِ المهطِعين	**أَهينوا لئامكم تُكْرَموا[47]**

فحرف الميم قد تكرر في هذه القصيدة بما يزيد على ثلاثمئة مرة، وتكرر حرف الدال بصورة لافتة للنّظر، ويمكن تفسيرها كما يأتي:

1- تكرار لا شعوري أو غير واعٍ من الشّاعر، حيث أخذ الجواهري نفسياً من دون وعي منه بآثار الجرح الذي أصاب أخاه جعفراً وتسبب في مصرعه، فهو حين يشبه الجرح بالفم؛ إنما يشبهه على وجه الحقيقة، كما حصل وشاهده في صورة أخيه، فاستقرت في وعيه الباطن صورة الجرح النّازف، ولم يستطع الإفلات من هذه

[47] الجواهري، محمد مهدي ، ديوان الجواهري، ج3، دار الأديب – بغداد، د.ت، ص259، وكذلك: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين - بيروت، ط4، 1974،ص263، والكبيسي، عمران: م.س، ص144.

الصورة الحسية الحقيقية، فأخذ يكرر الحروف المحاكية للدم (الميم، والدال) وقد خُزنا في ذاكرته، وفي هذه القصيدة جاء تكرار الحرفين معبراً، بصورة لا إرادية، عـن دم أخيه الذي تدفّق من دون أن يستطيع إيقافه.

2- أما إذا كان هذا التّكرار مقصوداً من الشّاعر، وبوعي منه فيكـون تكـرار الحروف بقصد محاكاة لفظة الدم ومحاولة لتجسيد هذه اللّفظة صوتياً من خلال ترديـد الحرفين (م، د). وفي اهتمامه بهما تأكيد لولع الحكّام بسفك الدماء، واستخفافهم بهـذا السائل الزكي، من دون حذر.[48]

2. تكرار المقطع الصوتي:

النّوع الثّاني من التّكرار هو تكرار المقطع الصوتي. ولعلّه لم يكن معروفاً فـي الشّعر العربي القديم، ومن أمثلة هذا النّوع من التّكرار قول بلند الحيدري :

أَأنتَ مدان ... يا هذا

..... وسمعتُ خطاه ورائي

طقْ .. طقْ... طقْ

كان البحر له .... والليلُ له ..... وجميع الأرصفةِ السوداءِ

طقْ...طقْ...طقْ [49]

يحاكي صوت (طق) وقع الأقدام، ومهما قيل عن دلالات الصوت الواقعية فإنّها محاكاة سطحية لا روح فيها. والجوانب الفنية التي يمكن أن تحملها هذه الأصـوات لا مكان لها في ميزان النّقد الفني.[50]

---

[48] الكبيسي، عمران: م.ن، ص144-145.
[49] الحيدري، بلند: أغاني الحارس المتعب، دار العودة – بيروت، 1974، ص100، وكذلك: الكبيسي، عمران: م.س، ص150.
[50] الكبيسي، عمران: م.ن، ص151.

3.تكرار المفردات (التكرار اللّفظي):

يكون تكرار الألفاظ والمفردات بأن يلجأ الشّاعر إلى لفظة يكررها لسبب ما، في أبيات متتالية، أو بين آونة وأخرى، وعلى الغالب في بداية الأبيـات أو المقـاطع أو نهايتها. وثمة من يرى في مثل هذا النّوع من التّكرار بساطة واضحة.[51] ويأتي تكرار اللّفظة الواحدة في القصيدة ذاتها ليعزز الإيقاع، الذي يرسم الصورة النّفسية بما تشتمل عليه اللّفظة من معنى انسجم مع طول الاستعمال مع الصوت، لتتداخل فـي الوقـت الواحد أبعاد الموسيقا الداخلية في رسم الصورة الموسيقية، كي تتبدى العلاقة الانفعالية بين جرس الكلمة ومعناها، متضافرة مع تكرار المقطع واللّفظة.[52]

ويقسم التّكرار اللّفظي إلى نوعين رئيسين هما:

أ. تكرار الأسماء: من أمثلة تكرار الأسماء قولُ بدر شاكر السياب من قصـيدته "أنشودة المطر":

مطر

مطر

وفي العراق جوع

وينثُر الغلالَ فيهِ موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشّوان والحجر

رحى تدور في الحقول .... حولها بشَر

مطر

مطر

مطر[53]

---

[51] ينظر الملائكة، نازك: م.س، ص254، والكبيسي، عمران: م.ن، ص152.
[52] يونس، جمال: م.س، ص231.
[53] السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السـياب، ج1، دار العـودة – بيـروت، 1971، ص478. ومعالجته عند: الكبيسي، عمران: م.س، ص152-153.

ومن تكرار الأسماء أيضاً تكرار اسم العلم، ولهذا النوع من التكرارات تاريخه في الشّعر العربي القديم، إلا أنّه في الشّعر المعاصر اتجه نحو احتلال مكانة بوصفه عنصراً إيقاعياً قبل أن يكون مجرد مرجعية، فتكرار أسماء الشّخصيات مندمج في البناء الإيقاعي.[54]

ب. تكرار الأفعال:

من أمثلة تكرار الأفعال ما ورد لدى سعدي يوسف في قصيدته "العمل اليومي"، حيث يقول:

يهبطُ في مقهى بغرناطه

يهبطُ في خرائطِ الكرمِ الفرنسيه

يهبطُ بالمظلةِ الأولى التي أودعها نَفْيه

يهبطُ في البئر الخريفيه

في غرفةٍ بالطابق الرابع

من عمارةٍ في ساحةِ التحرير [55]

ومن تكرار المفردة في الشعر العربي القديم قول عدي بن زيد مكرراً لفظة (الموت):

لا أرى الموتَ يسبقُ الموتَ شيء   نغص الموتُ ذا الغنى والفقيرا

---

[54] بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء،1990، ص156.

[55] يوسف، سعدي: الأخضر بن يوسف ومشاغله، مطبعة الأديب- بغداد، ص72. ومعالجته عند: الكبيسي، عمران: م.س، ص154.

4. تكرار الجملة:

كثيراً ما يكون تكرار الجملة في شعر التفعيلة تكراراً لسطر شعري. ومـن أمثلة هذا النوع من التكرار ما نجده عند سميح القاسم في "سقوط الأقنعة"، حين يعمـد مثلاً إلى تكرار جملة بعينها ليركّز المعنى المتّصل بعنوان القصيدة في ذهن المتلقـي من زاوية، وليحدث الإيقاع الذي يدخل في تعداد ألوان الموسيقا الداخلية لديـه، مـن زاوية أخرى، وتغدو هذه الموسيقا صورة نفسية يتفاعل معها المتلقي. وربمـا يـأتي تكرار المقطع أكثر موسيقية في تغلغله داخل النّفس البشرية، لطول النّغم الذي يفرض نفسه، عند تكرار الجملة، مقارنةً بتكرار العبارة أو اللفظة. يقول سميح القاسم:

سقَطتْ جميع الأقنعه
سقطتْ..فإما رايتي تَبقَى
وكأسِي المتْرعه
أو جثتي والزوبعه
سقَطتْ جميع الأقنعه [56]

5. تكرار العبارة:

يشبه هذا النّوع من التّكرار القوافي الاستهلالية في الشّعر الإنجليزي، ومـن ذلك في شعرنا القديم قول الأعشى:

ومـــا إن علـــى قلبِـــهِ غمـــرةٌ ومـــا إن بعظْـــمٍ لـــه مِـــن وهـــن
ومـــا إن علـــى جـــارِهِ تَلْفِـــه يســـاقِطُها كسِـــقاطِ اللّجـــن[57]

[56] القاسم، سميح: سقوط الأقنعة، د.ن– بيروت، 1969، ص29. وكذلك:يونس، جمال: م.س، ص229.
[57] الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد محمد حسين، دار النهضة العربية – بيروت، 1972، ص69، وعبد الجليل، حسني: م.س،ج1، ص164.

6. تكرار الشّطر:

يختص هذا التّكرار بالشّعر ذي الشّطرين، ويكثر في الشّعر الجاهلي، ويقلّ في الشّعر المعاصر، ومن أمثلته في الشّعر الجاهلي قول المهلهل:

ذَهب الصلح أو تَردوا كليباً — أو تَحلوا على الحكومة حلا
ذهب الصلح أو تردوا كليباً — أو أُذيقَ الغداةَ شيبان ثُكْلا
ذهب الصلح أو تَردوا كليباً — أو تَنال العداةُ هوناً وذُلا[58]

ومن أمثلته قول الشّاعر رشيد عبد القادر الناصري:

تَعالي نهجر النّاس — ونأتي الجدولَ الحالِم
نُغنّي آيةَ الحب — فننْسى الحاكِم الظالم
ونحيا بين جنْبيه — حياةَ العاشق الهائم

تعالي نهجر النّاس

تعالي نهجر النّاس — إلى بستانِنا الزاهر
نُشَيد للهوى عهداً — ونطفِي لوعةَ الثائر
فهذا الكون يـاروحي — على أفراحِنا ساهر

تعالي نهجر النّاس

يمنح التّكرار القارئ هنا فاصلاً وفترة سكون، وسكوت تعني انتهاء معنى متكامل، وبدء معنى آخر، قد يكون مختلفاً، أو مرادفاً له، ولكن من حيث التتابع الزمني للأحداث، لا يكون هناك تواصل أو ترابط. وقد يلجأ الشّاعر إلى إضافة جديدة

---

[58] ينظر الملائكة، نازك: م.س، ص256.

في الشّطر، أو تغيير بعض المفردات، كما في "أغاني الحارس المتعب" لبلند الحيدري، حين يقول:

أعرفُ كم أنتَ حزين أيها الحارس
أعرفُ كم أنت متعب أيها الحارس.[59]

7. تكرار بيت كامل (تكرار الترابط التام):

هناك نوعان من هذا التكرار هما ما يظهر في الشعر ذي الشطرين، وما يظهر في شعر التفعيلة. ففي الشعر ذي الشطرين يكون هذا النوع من التكرارات من باب اللازمة الشعرية، وأما في شعر التفعيلة فيكون بتكرار سطر شعري، إذ السطر الشعري هو بديل البيت في شعر الشطرين.

تقول سلوى السعيد من قصيدة عنوانها "مشوار"، من مجموعتها "أغاريد للحب والمنفى":

قُلْ للذين أُحبهم:
ردوا السلام
قل للذين أحبهم:
كفّوا الملام
قلْ للذين أُحبهم:
إنّي على آثارهم
ألقيتُ قلبي سادرا في الحزن
مكسور الكلام.[60]

---

[59] الحيدري، بلند: أغاني الحارس المتعب، دار العودة – بيروت، 1972، ص5، و الكبيسي، عمران: م.س، ص164-165.

[60] السعيد، سلوى: أغاريد للحب والمنفى، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة – الدوحة، 1985، ص12.

يتّضح من الأسطر السابقة حضور أكثر من عنصر تكراري، ولكن مدار الحديث هنا هو تكرار السطر الشعري "قل للذين أحبهم" كاملاً غير منقوص ولا مزيد. وهو ما يسمى تكرار الترابط التام. وهي بهذا التكرار تعزز البنية الدرامية من خلال تعزيز هذا الحوار، وهذا تكرار نفسي، فلو أن الشاعرة قالت: "قل للذين أحبهم ردوا السلام، كفّوا الملام، إنّي على آثارهم ألفيت قلبي سادرا في الحزن"، لأفقدت هذه الجمل أهميتها، واستقلالها.

8.تكرار الترابط بالحذف:

يكون هذا النوع من التكرار، بتكرار سطر شعري منقوصاً، ومن أمثلة ذلك قول درويش من قصيدة أحمد الزعتر:

صار الحصار مرور أحمد "فوقَ أفئدةِ الملايين الأسيره"

صار الحصار هجوم أحمد

وكذلك قوله:

لا وقتَ للمنفى وأُغْنيتي

لا وقْتَ للمنفَى[61]

9. تكرار التّرابط بالإضافة:

يكون هذا النّوع من التّكرار بتكرار سطر شعري مزيداً في مرات تكراره على صورته الأولى التي ورد فيها[62]، ومن هذا النّوع قول سلوى السعيد من قصيدة "الغائب"، من مجموعتها "نوارس بلا أجنحة":

- من أنتِ؟!!

- من أنتِ يا جرحا يقاسمني الدماء

---

[61] بنيس، محمد: م.س، ص154.

[62] ينظر النجار، عبد الفتّاح: حركة الشعر الحر في الأردن، ص158-159.

وكان طفلا في دمي؟

- من أنتِ يا خفقَ السنونو،

باب غربتنا يرفّ مضيعا

من أنتِ يا خضراوةَ الأحزان[63]

نلاحظ تكرار عبارة (من أنت) أربع مرات، من قبيل تكرار التّرابط بالإضـافة، وفي كلّ مرة كانت الشّاعرة تطلع على المتلقّين بتكملة مختلفـة، ونلاحـظ أن المـرة الأولى لم تحظَ بتتمة لدى الشّاعرة، فظهرت المرات الثلاث التالية على أنّهـا تكـرار ترابط بالإضافة.[64]

10. تكرار المقطع الشّعري (تكرار أكثر من سطر شعري):

لا بد من التمييز بين تكرار المقطع الشعري المكون من أكثر من سطر شعري، وتكرار المقطع الصوتي المكون من أكثر من حرف، وأقلّ من كلمة، على الأغلب.

ومن أمثلة تكرار المقطع الشّعري قول بلند الحيدري:

معذرةً ضيوفنا الأسياد

قد كذب المذيع، في نشرتِهِ الأخيره

فليس في بغداد

بحر

ولا در ولا جزيره

يطالعنا هذا المقطع في أول القصيدة، وفي ختامها بلا زيادة ولا نقصـان. ولأن هذا التّكرار يتضمن أكثر من سطر شعري واحد؛ كان مـن قبيـل تكـرار المقطـع الشّعري.[65]

---

63 السعيد، سلوى : نوارس بلا أجنحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 1992، ص10.

64 ينظر النّجار، عبد الفتّاح: حركة الشعر الحر في الأردن، ص162.

65 الحيدري، بلند: أغاني الحارس المتعب، ص66، والكبيسي، عمران: م.س، ص170- 171.

11. تكرار الأساليب:

وهو تكرار الاستفهام، والتّعجب، والنّداء، وغيرها من صيغ النّفـي، والشّـرط، والقسم، وما يصحبه من علامات أو نقط. ومن تكرار الصيغ ما يرد عند عبد القـادر رشيد النّاصري:

وأُعَني يا مُنَى نفسِي. فما هذا التجنّي؟

أو ما يكفيكَ تَسهيدي وتشريدي وسجني؟

أو ما تكفيكِ آمالي على كفّيكِ تُطوى؟

أو ما تشجيكِ أحلامي على النار تلَوى؟[66]

12. التّكرار المتنوع:

هو تكرار يجمع بين أكثر من أسلوب تكراري، ومن ذلك قول عبد قيس بـن خفاف يوصي ابنه:

وإذا هممتَ بـأمر شـــر فاتئـد	**إذا هممـتَ بأمـــر خيـرٍ فافْعـل**
وإذا أتتك مـن العـدو قـوارص	**فاقرص كذاك ولا تقـلْ لـم أفـعل**
وإذا افتقـرتَ فـلا تكـن متَخَشـعاً	**تَرجو الفواضلَ عند غيـرِ المفضِـل**
وإذا لقيتَ القـوم فاضـرب فـيهم	**حتى يروك طـلاء أجـرب مهمـل**
واستغن ما أغنـاك ربـك بـالغنى	**وإذا تصبـك خصاصـةٌ فتَجمـل**

فالتّكرار هنا يشمل تكرار الشرط، والفعل الماضي، والأمر إلى جانـب تكـرار بعض الألفاظ والحروف، فنجد تكراراً لحرف الراء في الأبيات الثلاثة الأولى.[67]

[66] الناصري، عبد القادر رشيد ، ديوان عبد القادر رشيد الناصري، مطبعة شفيق – بغـداد، 1965، ص32، والكبيسي، عمران:م.ن، ص158.

وبإنعام النّظر في أنواع التّكرار؛ نجد أن ثمة تنويعات تكرارية كان منصوصاً عليها في أبواب البديع، ولها أسماء تُعرفُ بها، ومن هذه المحسنات البديعية ما سيأتي ذِكره من أنواع التّكرار الذي يسهم في صناعة الإيقاعات الرديفة والبديلة.

محسنات بديعية تكرارية تصنع إيقاعات:

1- **المجاورة**: وهي أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت، تقع كلّ واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون لغْواً، لا يحتاج إليه، ومن ذلك قول علقمة:

ومطْعِم الغنمِ يوم الغنمِ مطعمه أنى توجه والمحروم محروم

في هذا البيت نجد الكلمات مطعم، والغنم، ومحروم تتكرر كل منها مرتين، وهذا نوع من التّكرار اللّفظي، يقع في كلمات متجاورة أو متقاربة، وهو نمط من التّكرار أو الترديد. ومن هذا قول أبي هلال العسكري أيضاً:

ألامِسها وقد لبستْ حريراً فأحسبها حريراً في حرير
فأنس ثم لهو ثم زهر سرور في سرور في سرور[68]

2- **الترديد**:

وهو أنواع شتّى، وقد عرفه ابن أبي الإصبع بأن يعلّق المتكلّم لفظة من الكلام بمعنى، ثم يرددها بعينها، ويعلّقها بمعنى آخر، من مثل قوله سبحانه وتعالى:

---

[67] الضبي، المفضل، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف – القاهرة، ط5، 1963، ص385، وعبد الجليل، حسني: م.س، ج1، ص164.

[68] العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تصحيح محمد أمين الخانجي، مطبعة صبيح – القاهرة، د.ت، ص330، وعبد الجليل، حسني: م.ن،ج1، ص173.

(حتى يؤتى مثلَ ما أُوتي رسلُ الله الله أعلم حيث يجعل رسـالاتِهِ). والترديـد مصطلح صوتي لا معنوي، وقد يكون متعلّقاً بترديد لفظة، دونما أي شروط أخـرى، وهو يلتقي مع التكرار، والجناس، والمجاورة، وتشابه الأطراف. ومن ذلك قـول ذي الإصبع العدواني:

إنّي أبـــي أبـــي ذو محافظـةٍ وابن أبـــي أبي مـن أبيـين
لا يخرج القسر منّي غيـر مأبيـةٍ ولا ألين لمن لا يبتغي لِينـي[69]

3- التقسيم:

هو أن تقسم الكلام أو المعنى الذي تتحدث فيه قسمة مستوية، وقد ورد هذا النّمط قديماً في أشعار الجاهليين بصور متفرقة، وثمة من يحدده بأن يكـون حشـو البيـت مسجوعاً. ومن ذلك قول تأبط شرا:

حمالُ ألويةٍ، شهّاد أنْديةٍ قوّالُ محكمة، جواب آفاق[70]

ومن أمثلة التقسيم أيضاً قول مطران:

متفرد بصبابتي، متفرد بكآبتي، متفرد بعنائي[71]

4- التوشيع:

هو أن يأتي المتكلّم أو الشّاعر باسم مثنى في حشو العجز، ثم يأتي بعده باسمين مفردين، هما ذلك المثنّى عينه، ويكون الأخير منهما قافيةَ بيته أو سجعةَ كلامِه، كأنّهما تفسير ذلك. ومن هذا قول البحتري:

---

[69] المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تقـديم وتحقيق: حنفي محمد شرف لجنة إحياء التراث الإسلامي – الجمهورية العربية المتحـدة، 1963، ص 253، وعبد الجليل، حسني: م.س، ج1، ص 179 .

[70] ينظر الفرخ، محمد زرقان: الواضح في البلاغة العربية، د.ن، 1996، ص154، وعبد الجليـل، حسني: م.ن، ج1، ص 169- 170.

[71] حسن، محمد عامر أحمد: محاضرات في موسيقا الشعر العربي، جامعة المنيـا: كليـة الدراسـات العربية، ط2، 1992، ص117.

ومتى تَساهمنا الوصالَ ودونَنا يومان: يوم نوى، ويوم صدودِ[72]

ومن أمثلة التوشيع أيضاً قول الرسول صلى الله عليه وسلّم: "**الخمر من هـاتين الشجرتين: النّخلة، والعنب**".[73]

5- التذييل أو التطريف:

ويقع في نهايات الأشطار، حيث تتشابه لفظتان أو أكثر في الحـروف، وتزيـد إحداهما على الأخرى بحرف أو أكثر، وقد تناوله القزويني في إطار الجناس الناقص، ومن ذلك قول أبي تمام:

يمدون من أيدٍ عواصٍ عواصمٍ تَصولُ بأسيافٍ قَواضٍ قواضِبِ[74]

6- رد الأعجاز على الصدور (التصدير):

هو أن يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثّاني.

فالأول نحو:

تَمنتْ سليمى أن أَموتَ صبابةً وأَهون شيءٍ عندنا ما تَمنتِ

والثّاني مثل قول الصمة بن عبد الله القشيري:

أَقولُ لصـاحبي والعـيس تهـوي بنـا بـين المنيفـةِ فالضـمار
تَمتع من شَــميم عـرار نَجـدٍ فما بعد العشِيةِ مِـن عـرارِ[75]

---

72 ينظر ابن أبي الإصبع : م.س، ص 316 ، وعبد الجليل، حسني: م.س، ج1، ص174.

73 أبو زيد، عبد الرازق: المصطلحات البلاغية والنقدية في كتاب الطراز للعلوي، مكتبـة الشـباب – المنيرة، 1988، ص79 .

74 القزويني، الأيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم – بيروت، ط2، 1992، ص356، وعبـد الجليل، حسني: م.س، ج1، ص173.

7- الموازنة:

وهي تساوي الفاصلتين في الوزن من دون التّقفية، من مثل قوله تعالى (ونمارق مصفوفة، وزرابي مبثوثة). ومن ذلك أيضاً قول القائل:

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس   قنا الخط إلا أن تلك ذوابلُ

وقد يطلق على هذا مصطلح المماثلة أيضاً.[76]

8- التّوشيح أو التبيين:

وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشـهد بعجزه. ومنه قول الشّاعر:

هي الدر منثور إذا ما تكلّمتْ   وكالدر منظوماً إذا لم تكلّمِ[77]

9- التّسميط:

وهو أن يعتمد الشّاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء، أو كلّها في البيـت علـى سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التّصريف والتّمثيل، وسمي تسميطاً تشـبيهاً بالسمط في نظمه، ومن ذلك قول امرئ القيس:

مكر مفر مقْـبلٍ مـدبرٍ معا   كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من عل[78]

10- الإرصاد أو التّسهيم:

أن يجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدلّ على العجز إذا عرف الـروي، ومن ذلك في القرآن الكريم قوله تعالى: (وما كان الله ليظلمهم ولكن كـانوا أنفسـهم يظلمون)، وقول عمرو بن معد يكرب:

---

[75] المراغى، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان والمعاني، والبديع، دار إحياء التراث الإسـلامي – مكة المكرمة، ط10، 1992، ص334- 335.

[76] القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى – مصر، 1904، ص 404.

[77] عبد الجليل، حسني: م.س،ج1، ص177.

[78] ابن أبي الإصبع : م.س، ص 295، وعبد الجليل، حسني: م.ن، ج1 ،ص183.

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تَستطيع[79]

11- التركيب المعكوس:

نوع من المقابلة المعنوية والتركيبية، ومنه قول الأعشى:

جماع الهوى في الرشدِ أدنى إلى التقى وترك الهوى في الغي أَنْجى وأَوفَقُ[80]

12- التشطير:

أن يقسم الشّاعر بيته شطرين، ثم يصرع كلّ شطر من الشطرين، لكنّه يأتي بكلّ شطر مخالفاً لقافية الآخر، ليتميز من أخيه، فيوافق فيه الاسم المسمى، ومنه قول أبـي تمام:

موفٍ على مهج، في يومِ ذي رهجٍ كأنّه أجلٌ، يسـعى إلى أَمل[81]

13- التعطّف:

وهو إعادة اللفظة بعينها في البيت، وتكون إحـدى الكلمتـين فـي مصـراع، والأخرى في المصراع الآخر، ومن أمثلته قول زهير:

من يلقَ يوماً على عِلاّتِهِ هرما يلقَ السماحةَ منه والنّدى خُلُقا[82]

14- التطريز:

وهو أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلماتٌ متساوية في الوزن، كـالطراز في الثوب، ومن ذلك قول ابن الرومي:

---

79 القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغـة، دار إحيـاء العلـوم – بيـروت، ط2، 1993، ص326.

80 الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص271، وعبد الجليل، حسني: م.ن،ج1، ص176.

81 ابن الوليد، مسلم: ديوان صريع الغواني، د.ن – ليون، 1875، ص9، و ابن أبي الإصـبع: م.س، ص308.

82 ابن أبي سلمى، زهير: ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب المصرية – القاهرة، د.ت، ص53، و ابن أبي الإصبع: م.ن، ص 257.

أُمورُكُم بني خاقان عِـندي عجاب في عجـابٍ في عجابِ

قُرون في رؤوس في وجوهٍ صِلاب في صلابٍ في صلابِ[83]

15- **التفويف**:

وهو إتيان المتكلّم بمعانٍ شتّى من المدح أو الغزل، أو غير ذلـك مـن الفنـون والأغراض، كلّ فن في جملة من الكلام منفصلة عن أختها، مع تساوي الجمل المركبة في الوزن. ويكون في الجمل الطويلة والمتوسطة والقصيرة. فمثال ما جاء منه بالجمل الطويلة، قول النابغة:

فَلِلهِ عينًا من رأى أهلَ قبةٍ أضر لمن عادى وأكثـر نافعا

وأعظم أحلاماً وأكبر سيداً وأفضلَ مشفوعاً إليه وشافِعا

ومثال ما جاء من الجمل المتوسطة قول أبي الوليد بن زيدون:

تِه أَحتمِل، واحتكِم أصبِر، وعِز أهن ودل أخضع، وقل أسمع، ومر أُطِع

ومثال ما جاء منه بالجمل القصيرة قول المتنبي:

أَقِل أَنِلْ أَقْطِع احمِل علِّ سل أَعِد زد هش بش تَفَضلْ أَدن سر صِل[84]

17- **تشابه الأطراف:**

وهو أن يعيد الشّاعر اللفظة التي وردت في القافية في أول البيت الذي يلي البيت الذي وردت فيه، ومن ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإن حـديثاً منـكِ لـو تبذليـنَه جنى النحل في ألبان عوذٍ مطافِلِ

مطافيـلُ أَبكـار حـديثٌ نِتاجهـا تُشاب بماءٍ مثل ماءِ المفاصِلِ[85]

---

[83] عبد الجليل، حسني: م.س، ج1، ص174- 175. وابن أبي الإصبع: م.ن، ص314.

[84] العكبري: شرح ديوان المتنبي، ج2، د.ن، القاهرة، 1287هـ، ص72، و ابن أبي الإصـبع: م.س، ص 260 – 261.

خاتمة:

يتّضح من خلال التتبع السابق لملاحظ الإيقاع الداخلي أن هذا النوع من الإيقاع يرتكز في جانبه الملموس على عناصر التكرار بتنوعها، وكثرتها، وغناها الموسيقي الذي يضفي على النص المكتوب توقيعاً، ينضاف إلى مقومات الموسيقا فيه.

ولعلّ هذا الإيقاع يجد مجالاً واسعاً في بعض أبواب من المحسنات البديعية بأنواعها، وأفانينها المتعددة، وبالأخص ذلك الجانب ذو السمت التكراري من المحسنات البديعية.

وسواء أكان النظر إلى الإيقاع الشعري من خلال منظار يعلي من قيمة الموسيقا في الشعر، أم كان من خلال منظار لا يحفل بها في الشعر، بل هو يتبنّى أنموذجاً نثرياً؛ فإن الإيقاعات الرديفة والبديلة أو ما يسمى الإيقاع الداخلي، بعناصره التكرارية جميعها يحتلّ مكانة مرموقة في البناء الشعري. فهو يزيد القصيدة الموزونة إيقاعية، وفي هذا فضلٌ، ويضفي السمة الإيقاعية على القصيدة غير الموزونة، وفي هذا فضلٌ أيضاً.

وقد تتبع هذا البحث عناصر من شأنها أن ترفع من السمت الإيقاعي غير الوزني، ولا التقفوي في الكتابة، ومن شأن هذا أن يكون دليلاً للأدباء إلى عناصر يمكن أن تغْني إيقاع شعرهم، وكتاباتهم النثرية. كما يمكن أن يكون فاتحة للباحثَين أو لغيرهما من الباحِثين لتتبع واقع هذه الظواهر الإيقاعية على مستوى النتاجات الأدبية المعاصر منها والقديم على حد التسوية، نظراً إلى أن أنواع التكرارات التي تصنع إيقاعات داخلية كان بعضها تراثياً في تسميته، وممارسته، وكان بعضها الآخر جديداً.

---

[85] ديوان الهذليين، ج1، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة، ص140-141، وعبد الجليل، حسني: م.س، ج1، ص 178.

المصادر والمراجع

أ- **المصادر**:

1- ابن أبي سلمى، زهير: ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب المصرية – القاهرة، د.ت.

2- ابن الوليد، مسلم: ديوان صريع الغواني، د.ن – ليون، 1875.

3- الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد محمد حسين، دار النهضة العربية – بيروت، 1972.

4- الجواهري، محمد مهدي: ديوان الجواهري، ج3، دار الأديب – بغداد، د.ت.

5- الحيدري، بلند: أغاني الحارس المتعب، دار العودة – بيروت، 1972.

6- الحيدري، بلند: أغاني الحارس المتعب، دار العودة – بيروت، 1974.

7- السعيد، سلوى : نوارس بلا أجنحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 1992.

8- السعيد، سلوى: أغاريد للحب والمنفى، مؤسسة الشرق للعلاقات العامـة والنشـر والترجمة – الدوحة، 1985.

9- الضبي، المفضل: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف – القاهرة، ط5، 1963.

10- العكبري: شرح ديوان المتنبي، ج2، شرح ، د.ن، القاهرة، 1287هـ.

11- القاسم، سميح: سقوط الأقنعة، د.ن – بيروت، 1969.

12- الناصري، عبد القادر رشيد: ديوان عبد القادر رشيد الناصري، مطبعة شفيق – بغداد، 1965،

13- النحاس، أبو جعفر: شرح ديوان امرئ القيس، قراءة عمر الفجاوي، وزارة الثقافة – عمان، 2002.

14- الهذليون: ديوان الهذليين، ج1، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة، د.ت.

ب- المراجع:

15- الأخفش (ابن مسعدة، سعيد): كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفّاخ، مطبعة دار العلم –بيروت، 1974.

16- أدونيس: ها أنت أيها الوقت، دار الآداب – بيروت، 1993.

17- باروت، محمد جمال: الشعر يكتب اسمه: دراسة في القصيدة النثرية في سورية، اتحاد الكتّاب العرب – دمشق، 1981.

18- البحراوي، سيد: الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر – القاهرة، 1996.

19- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء.

20- التوحيدي، أبو حيان: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، د.ن- القاهرة، 1929.

21- التونجي،محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية - بيروت، 1993.

22- جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع – دمشق، 1991.

23- جيدة، عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل - بيروت،1980.

24- حسن، محمد عامر أحمد: محاضرات في موسيقا الشعر العربي، جامعة المنيـا: كلية الدراسات العربية، ط2، 1992.

25- خليل، إبراهيم: النص الأدبي: تحليله وبناؤه، مـدخل إجرائـي، دار الكرمـل – عمان، 1995.

26- خليل، خليل أحمد: مفاتيح العلوم الإنسانية، دار الطليعة - بيروت، 1989.

27- راغب، نبيل: عناصر البلاغة الأدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 2003.

28- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى- القـاهرة، 1977.

29- أبو زيد، عبد الرازق: المصطلحات البلاغية والنقدية في كتاب الطراز للعلـوي، مكتبة الشباب – المنيرة، 1988.

30- ساعي، أحمد بسام ، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه فـي سـورية، دار المأمون للتراث – دمشق، 1978.

31- ابن سينا: كتاب الشفاء، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة، 1956.

32- السيوطي، أبو بكر ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق فؤاد علي منصور، ج2، دار الكتب العلمية – بيروت، 1998.

33- الضبع، محمود: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصـور الثقافة – القاهرة، 2003.

34- عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين- بيروت، 1979.

35- عبيد، محمد صابر: المتخيل الشعري، الاتّحاد العام للأدباء والكتّـاب – بغـداد، 2000.

36- عتيق، عبد العزيز: علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيـروت، 1985.

37- العريض، إبراهيم: الشعر العربي المعاصر، دار العلـم للملايـين - بيـروت، 1962.

38- عكّاوي، إنعام فوال: المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتـب العلميـة – بيروت، 1992.

39- عياد، شكري محمد: موسيقا الشعر العربي، دار المعرفة – القاهرة، 1968.

40- الفرخ، محمد زرقان: الواضح في البلاغة العربية، د.ن، 1996.

41- القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب: التلخـيص فـي علـوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، المكتبـة التجاريـة الكبـرى – مصر، 1904.

42- القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلـوم – بيـروت، ط2، 1993.

43- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مطبعة السعادة – القاهرة، ط2، 1955.

44- الكبيسي، عمران خضير حميـد: لغـة الشّـعر العراقـي المعاصـر، وكالـة المطبوعات- الكويت، 1982.

45- كوين، جان: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 1990.

46- المراغى، أحمد مصطفى: علوم البلاغة: البيان والمعاني، والبـديع، دار إحيـاء التراث الإسلامي – مكة المكرمة، ط10، 1992.

47- المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشـعر والنثـر وبيـان إعجاز القرآن ، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف لجنة إحياء التراث الإسـلامي – الجمهورية العربية المتحدة، 1963.

48- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايـين - بيـروت، ط4، 1974.

49- موريه،س: الشعر العربي الحديث 1800-1970 تطور أشـكاله وموضـوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربـي – القاهرة، 1986.

50- النّجار، عبد الفتّاح: قصيدة النثر في الأردن 1979 - 1992، مركـز النجـار الثقافي – عمان، 1998.

51- النجار، عبد الفتاح: حركة الشعر الحر في الأردن 1979-1992، مركز النجار الثقافي – عمان، 1998.

52- يونس، جمال: لغة الشعر المعاصر عند سميح القاسم، مؤسسة النوري – دمشق، 1991.

53- Cuddon, J. A.: A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory: 3rd. ed,1991.

54- Merriam Webster's Encyclopedia of Literature: Merriam Webster – Incorporated Publishers, Springfield- Massachusetts, U.S.A, 1995.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2005/1/26.